



MILIÁN ORSOLYA

Az ekphraszisz eredetei

Amennyiben az *Akhilleusz pajzsa* az ekphraszisz oly sokszor felvázolt tradíciójának modell-értékű kezdetét képezi, amely egy meghatározó, Page Dubois¹ szerint Spenserig, James A. W. Heffernan² szerint pedig napjainkig ívelő epikus (Dubois) és/vagy költészeti (Heffernan) konvenciót indít el, akkor az ekphraszisz olyan megnyilatkozási formának tekinthető, amelynek születése egybeesik a nyugati irodalomével. Az ekphraszisz köré szerveződött irodalomtudományos diskurzusban az *Íliász* megkerülhetetlen interpretációs tárgynak látszik, említés vagy részletes elemzés formájában mindegyik stúdium foglalkozik vele. Akhilleusz pajzsának leírását olyan 'erős' kezdetként szokás elfogadni, amely egyfelől (pajzs)leírások sorozatának³ vagy egy új irodalmi műfajnak az elindítójaként⁴ értékelhető, másfelől viszont

¹ Page Dubois, *History, Rhetorical Description and the Epic*. From Homer to Spenser, D. S. Brewer – Biblio, Cambridge, 1982.

² James A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993., lásd különösen az ekphraszisz „genealógiáját” tárgyaló fejezet: 9–47.

³ A leghíresebb antik példákat Aeneas pajzsának vergiliusi leírása (*Aeneis*, Nyolcadik ének), illetve a pszeudo-hésziódoszi Héraklész pajzsa-töredék képezi.

⁴ Ezt a felfogást képviseli például James Heffernan, aki a téma iránti érdeklődésének magyarázata során megjegyzi, hogy „noha még alig végeztünk valamit e költői mód poétikájának és történetének kutatásában, rendkívül kitartónak mutatkozik: ősi, mint az *Akhilleusz pajzsa* Homérosz *Íliász*ában, és friss, mint John Ashbery *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1974) című, Parmigianino festményén alapuló költői meditációja” (Heffernan, i. m. 1.). Az ekphraszisz „kanonikus genealógiáját” (Heffernan, i. m. 9.), illetve ennek korai formálódását Heffernan Homéroszból kiindulva, azt Vergiliusz-szal majd Dantéval összekapcsolva vázolja fel. Generikus összefüggésüket nála a vizuális művészetekhez kötöttségük szolgáltatja, melynek révén az „epikus apák és fiúk” (Heffernan, i. m. 10.), valamint a „gyermeki öröklés [filial succession]” (uo.) leszármazási rendje világosan kimutathatóvá válik Heffernan az ekphraszisz korai 'történetét' így adja meg: „amennyire Homérosz beszámolója Akhilleusz pajzsáról Vergiliusnak Aeneas pajzsáról való beszámolóját nemzi, éppannyira vezetnek – a Szentírás és más források segítségével – az Aeneas pajzsán szereplő jelenetek a szobrokhoz, amelyeket Dante reprezentál” (Heffernan, uo.). Bár Heffernan jelzi, hogy más szerzők (Hésziódosz vagy Catullus) szintén szerepet játszhatnak a műfaj 'kiérlelésében', de hozzájárulásukat „mellékesnek” (uo.) tartja, hiszen az ekphraszisz „az eposzi tradícióból emelkedik ki” (uo.).

az ekphraszisz narrativizáló hajlamának mintapéldájaként⁵ vagy a tükrös szerkezet⁶ epikai fogásaként is felfogható.⁷

Az ekphrasziszra vonatkozó tanulmányok nagy többsége a Homérosz előtti főhajtással, annak a ténynek a tömör konstataálásával indul, hogy a nyugati irodalom történetében az Akhilleusz pajzsa képezi az első ekphrasziszt, és többnyire jelzésszerűen utalnak rá, hogy már az antik retorikai taxonómiák is akként nevezik meg. Az egyes írásokban ez a kijelentés tartalmi vonatkozását illetően ugyanaz, megfogalmazásaival kapcsolatban azonban olyan apró eltérésekre bukkanhatunk, amelyek nemcsak az illető szerző ekphraszisz-konceptiójáról vallanak ékesen, hanem egy bizonyos filológiai pontatlanságról is, amelynek elkövetését az alábbiakban elsősorban egy történeti láncolat felvázolásának, illetve a 'műfajosításnak' a kritikai intenciójával magyarázom.

A kijelentés klasszikusnak tekinthető megfogalmazására Page Dubois-nál például az alábbi formában bukkanhatunk: „Az első ekphraszisz Akhilleusz pajzsának leírása az Iliászban. [...] Az ekphraszisz a plasztikus művészet tárgyainak verbális leírása, a progümnaszmaták egyik darabja volt [...]. Az ekphraszisz olyan specifikusan irodalmi elem, amely saját történettel rendelkezik, és amelyet diakronikus elemzéssel érdemes vizsgálnunk. Az ekphraszisz egy

⁵ Dubois „narratív költői diskurzusnak” (Dubois, i. m. 4.) minősíti az ekphrasziszt, és az *Akhilleusz pajzsát* ilyenként egyrészt történetyszerűségében, másrészt pedig az egyéni és a közösségi történelem itt megjelenő viszonyának kontextusában vizsgálja. Noha Lessing az ekphraszisz problémájával specifikusan nem foglalkozik, Homérosz-interpretációjában annak sikerültségét abban látja, hogy a láthatóságok a pajzs elkészítésének történetébe, azaz cselekménybe ágyazottak (Gotthold Ephraim Lessing, Laokoön. Hamburgi dramaturgia, Vajda György Mihály ford. Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999; különösen: 67-72.). Lessing felfogásához lásd még a 24. és 50. jegyzetet.

⁶ Jól ismert az Akhilleusz pajzsának azon értékelése, amely szerint a „pajzs” jóval több mindent elárul a homéroszi világról, mint az eposz maga: itt a háborún kívül a béke időszakának, valamint az univerzumnak a képei is megjelennek. A szövegrész így magába foglalhatja az Iliász egészét (vö. ennek mitchell-i összefoglalásával: W. J. Thomas Mitchell, *Az ekphraszisz és a másik*, Milián Orsolya Ford. In *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994. 151-183. Megjelenés előtt In *Ikonológia és műértelmezés* sorozat, Mitchell-kötet, 32.). Becker a mise en abyme fogalmának segítségével ugyanakkor azt állítja, hogy a szöveg és a pajzs közötti viszonyt a közönség és a szöveg közti reláció megfelelőjeként foghatjuk fel: „az Iliászban a művészet leírása a saját, eposzra adott válaszunk modelljeként viselkedhet” (Andrew Sprague Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Rowman & Littlefield, London, 1995. 5.).

⁷ Nem törekszem teljességre a homéroszi textus interpretációinak bemutatásában: itt csak az ekphrasztikus szakirodalom dominánsnak nevezhető felfogásaira utalok. E vonatkozásban nem feledkezhetünk meg a Jean H. Hagstrum-mal példázható interpretációról sem, aki Lessinggel vitatkozva a narrativitással szemben a leírás statikusságát hangsúlyozza: „[...] ez nem egy cselekvés vagy folyamat megjelenítése, ahogyan Lessing vélte. Az olvasó figyelmét az objektumra irányítja, amit képmezőről képmezőre, jelenetről jelenetre, epizódról epizódra haladva ír le. Figyelemre méltó, ahogyan szemünket ráveszi, hogy a pajzsról összpontosítson. A vizuális mellett egyéb - éppennyire fontos - értékek [values] is felbukkannak, de ezek nem a készítés cselekvéséből, hanem a leírásból fakadnak” (Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1958. 19.).



nagyobb «alrendszer», az epikus költészet történetének része”⁸. Figyelemre méltó, hogy Dubois az irodalmi praxis említése után azonnal annak első, azt részletesen taglaló elméleti felismeréséhez, a második szofisztika retorikai rendszeréhez fordul, továbbá, hogy ezt az irodalmi formát egy nagyobb irodalomtörténeti struktúra részeként kontextualizálja, és vizsgálatához a történeti szempontot tartja a legalkalmasabbnak. Erre a nagy ívű narratívára, az epikus költői tradícióra Tar Ibolya már finomabban utal: „Homérosz, a «legrégebb és legjobb» óta a műalkotások leírása (ekphrasis, ekphrasis) mint betét kanonikussá vált az epikus műfajban⁹, de nem korlátozódott csupán az eposzra”.¹⁰ A későbbiek során Dubois-val ellentétben Tar – láthatóan Becker alapján – részletekbe menően kitér a második szofisztika ekphraszisz-fogalmára, ám nyitó mondatához hasonlóan ott is „képzelt vagy valós képzőművészeti/íparművészeti alkotások”¹¹ leírásaként nevezi meg. Dubois és Tar megegyezni látszik abban, hogy az ekphrasztikus irodalom Homérosszal veszi kezdetét, amint az ekphraszisz egy bizonyos definícióját tekintve is hasonló elveket vallónak látszanak. A két szerző osztozkodik azonban a figyelmetlenségen is, mely különösen Tarnál feltűnő, mégpedig, hogy, noha hivatkoznak az antik ekphraszisz-értésre, nem a kellő pontossággal teszik ezt. Az antik források szorosabb figyelembe vételének igényét nem egyszerűen csak a filológiai pontosság megkövetelése indokolja: a meghatározások milyensége lényegi szerepet tölthet be akkor, ha egy hosszú tradíció vagy kontinuuus hagyomány felrajzolása a tét.

Az Akhilleusz pajzsának az ekphraszisz műfaji eredeteként való kijelölése sohasem érdek nélküli: a kezdet megemlékezéséhez általában valamely – az újabb kutatások (l. zenei, illetve filmes ekphraszisz) fényében egyáltalán nem megegyezni látszó – (szöveg)korpusz genealógiai felvezetése csatlakozik. Így például az ideológiai vizsgálódásokra érzékeny Grant F. Scott, aki a klasszikus és a romantikus ekphraszisz 'korszakait' és ezen belül különösen Keats költészetét értelmezi, megfélekedzik arról, hogy az antik retorika által ekphraszisznak tartott irodalmi formák csak részben esnek egybe a ma ekként minősített szövegekkel, és Homérosz kapcsán az alábbi kijelentést teszi: „Akhilleusz pajzsának homéroszi leírása a klasszikus ekphraszisz modelljét teremti meg; olyan kényomattá válik, amelyből minden későbbi ekphraszisz származik, és amellyel mindegyiknek versenyeznie kell”.¹² A mondat univerzalizmusa még akkor sem állja meg teljesen a helyét, ha azt mindössze a klasszikus

⁸ Dubois, i. m. 4.

⁹ Felhívom a figyelmet arra, hogy a 'nagy történet' szempontjának érvényesítése az ekphraszisz olvasásában milyen fogalm(azás)i pontatlanságokat eredményezhet: az „epikus műfaj” szó szerkezetét indokolt lett volna az „epikus műnem” vagy pedig az „eposz” kifejezésre finomítani. „Epikus műfaj” alatt az elbeszélő próza bármely műfaját érthetjük, ezeket illetően azonban jól tudjuk, mennyire nem örvend „kanonikus” elismertségnek az ekphraszisz; másrészt a tanulmány maga sem foglalkozik az ekphrasztikus tradíció ilyen szempontból való vizsgálatával.

¹⁰ Tar Ibolya, Az ekphrasis túlnő önmagán (Catullus c. 64) In Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre szerk. Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája, Ikonológia és Műértelmezés sorozat, 9. kötet, JATEPress, Szeged, 2003, 71-81., 71.

¹¹ Tar, i. m. 72.

¹² Grant F. Scott, *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*, University Press of New England, Hanover and London, 1994. 2.

irodalomra vonatkozóként fogadjuk el¹³, ha pedig a „minden” összegző kifejezését szó szerint vesszük, akkor a kijelentés olyan kanonikus példákat¹⁴ vonz magához, amelyeknek Homéroszhoz, de egymáshoz viszonyított különbsége is minden részletesebb argumentáció nélkül belátható. Az Akhilleusz pajzsát olyan origóként megnevezni, „amelyből minden későbbi ekphraszisz származik”¹⁵ olyan törekvésről árulkodik, amelynek célja egy 'egyeses ági' származástörténet felmutatása. Nem vitatom, hogy a lábjegyzetben jelölt szövegek vagy az Akhilleusz pajzsa ne volna fémjelezhető az ekphraszisz címkéjével, de az eljárást igen, amely a műfaji koherencia érdekében egybemossa az egymástól nagyon távol álló alkotásokat, mégpedig úgy, hogy a műfaj kohézióját adó normatív szabályok ismertetése helyett – legalábbis a fent említett argumentumot tekintve – közös tulajdonságukként az 'eredethez', akár: az irodalmi (ös)apához való kötődésüket emeli ki. Ha imitálja Homéroszt (tematikusan vagy a leírás mozgalmasságában) az illető utódszöveg, ha nem (például ekphraszisz-paródiát készít, mint Wallace Stevens az *Anekdota a korszóról* című versében), mindenképpen az Akhilleusz pajzsából ered.

Scott fenti kijelentése vélhetően Heffernan-i hatás alatt áll, ám Scott-tal ellentétben Heffernan pontosan az általánosítás veszélyeire figyelmeztet. Ő is kijelöli, hogy „az ekphraszisznak a nyugati irodalomban a legkorábbról ismert példája [...] az Íliász Tizennyolcadik éneke”, amely „paradigmatikus alkotás, konvenciókat, versengéseket és olyan stratégiákat hoz létre, amelyek meghatározzák a későbbi századok ekphrasztikus költészetét”¹⁶, de reflektál a „későbbiek” és a 'kezdet' egyik szembeszökő differenciájára is: „a XX. századi ekphrasziszokat Homérosznak a pajzs rekreációja mögé felsorakoztatni természetesen azzal jár, hogy óriási különbségekre figyelünk fel, kezdve azzal, hogy Homérosz sorai nem alkotnak önálló verset, hanem az őket tartalmazó eposz részeként jelennek meg”¹⁷. Heffernan e fenntartással együtt jelzi, hogy a későbbi munkákat „olvashatjuk az eposz háttere előtt – nem elkülönítve attól [...]”¹⁸. Heffernan-nal egyet érthetünk a kiemelt eltérés vonatkozásában vagy a módszerben, amely összeveti a jelenkori ekphrasziszokat az ókoriakkal, de hiányolhatjuk annak nyílt megfogalmazását, hogy milyen előfeltevések teszik lehetővé az efféle olvasást, vagy, hogy pontosan mi lenne az a differentia specifica, ami alapján például John Ashbery *Self-Portrait in a Convex Mirror* című poémája egy kategóriába sorolódik az Íliással¹⁹.

¹³ A pajzsleírásokkal kapcsolatban valóban megfigyelhető Homérosz – sikeres vagy sikerületlen – imitációja, de *Philosztratosz Képmások* című munkája esetében a minta követése már nem ilyen egyértelmű: ez sokkal inkább az addigra önálló retorikai gyakorlatként megszilárdult ekphrasziszhoz köthető.

¹⁴ A teljesség igénye nélkül említem meg az ekphrasztikus irodalom néhány kanonikus példáját: Shakespeare: *Lukrécia elrablása*, Dante: *Isteni színjáték*, Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, Rilke: *Archaikus Apolló-torzó*, Keats: *Óda egy görög vázához*.

¹⁵ Scott, i. m. 2.

¹⁶ Heffernan, i. m. 9.

¹⁷ Heffernan, uo.

¹⁸ Heffernan, uo.

¹⁹ Az egy kategória alá való besorolást természetesen mindig az illető definíció teszi lehetővé. Az ekphraszisz egymástól eltérő meghatározásaira azonban nemcsak a különböző szerzők írásaiban, hanem akár egyetlen szerző ugyanazon írásában is bukkanhatunk. Heffernan például



Úgy tűnik, a fenti szerzők hallgatólagosan megegyeznek egy elgondolásban, amelyről azt feltételezik, annyira beivódott a tudományos közösségek konvenció-rendszerébe, hogy már nem szükséges sem kifejteni, sem pedig röviden említeni. Természetes, hogy az ekphraszisz Homérosszal veszi kezdetét, aminthogy az is természetes, hogy a 'műfajról' – változásokkal ugyan, de – világos és folytonos történet rajzolható fel.

Az Akhilleusz pajzsa és a 'kontinuus hagyomány' szövegei közti kapcsolat azonban egyáltalán nem önmagától vagy önmagában létezik: annak az irodalomkritikai tételezésnek az eredménye, amelyik az ekphrasziszt önállósuló/önállósult műfajként mutatja fel. Tanulságos e vonatkozásban W. J. Thomas Mitchell jóval óvatosabb bánásmódja: ő a szakirodalmat szemlélve jegyzi meg, hogy a kritika „az ekphraszisz első előfordulásaként az Iliász legendás Akhilleusz pajzsát nevezi meg”²⁰. Mitchell ódzkodása attól, hogy ezt a vélekedést sajátjaként nevezze meg, burkolt módon jelez egy, e tudományos konszenzussal szembeni kritikát, egy utalást arra, hogy a Tizennyolcadik ének ilyen pozicionálása, noha egyértelmű, vitathatatlan ténynek látszik, egyáltalán nem az. Az ekphraszisz és a másik fejezetének második, interpretációs részét Mitchell eleve annak az irodalmi ténynek a felvetésével nyitja, hogy az antik ekphrasziszok nagy többsége nem képzőművészeti, hanem használati tárgyakat (pajzsok, serlegek, vázák, urnák, ládák, építészeti elemek, stb.) ír le. Az ekphraszisz ókori és újkori értelése, a bármilyen objektum, illetve a specifikusan képzőművészeti tárgy leírása közti különbség feloldása érdekében itt Mitchell egy művészettörténeti érv figyelembe vételére tesz javaslatot²¹: köztudott, hogy kézművesség és képzőművészet differenciálása a későreneszánsz idejére szilárdul meg, ezt a koncepciót pedig majd az esztétika tudománya erősíti meg. Az ekphraszisz antik fogalmának vizuális műtárgyakra való le nem szűkíttetését eszerint azzal magyarázhatnánk, hogy a 'műtárgy' fogalma, mint olyan, akkor még nem is létezett. Az ekphraszisz antik fogalma azonban nem egyszerűen csak tárgyak, hanem személyek, helyek, korok, sőt események leírását is magába foglalta, a vizuális reprezentációk funkcióváltásainak felvetése így nem szolgál elégséges magyarázattal az ókori retorikában ekphraszisznak tartott és a manapság akként értékelt szövegek között tapasztalható eltérésekre.

Az Akhilleusz pajzsának természetesen jól ismertek azon megközelítései is, amelyek egy valóban létezett, vizuális reprezentációkkal díszített tárgyhoz kötik létrejöttét. A szöveghez való ilyen pozitivistá megközelítések többnyire megkísérelnek valamiféle

először még a „vizuális művészet verbális reprezentációjaként” (Heffernan, i. m. 1.) nevezi meg az ekphrasziszt, de két oldallal később már egy másik, e könyvében általa használt definíciót javasol, mégpedig a „vizuális reprezentációk verbális reprezentációját” (Heffernan, i. m. 3.). „Művészet” és „reprezentáció” fogalmai között közismerten hatalmas különbségek állhatnak fenn, a kettő közti heffernan-i cserét feltevésem szerint pedig egy jól elkülöníthető, ugyanakkor az Iliásszal genealógiai kapcsolatát megőrző korpusz differenciálásának igénye indokolja.

²⁰ Mitchell, i. m. 2.

²¹ Vö.: „Serlegek, urnák, vázák, ládák, palástok, övek, sokféle fegyver és páncél, valamint építészeti díszítőelemek, például frízek, domborművek, freskók és szobrok *in situ* képezik az ekphraszitikus leírás első tárgyait, valószínűleg azért, mert a vizuális művészetek történetében viszonylag kései fejlemény, hogy a festményt az esztétikai szemlélődés elszigetelt, autonóm és elmozdítható tárgyaként kezeljék” (Mitchell, i. m. 16.).

magyarázatot találni arra, hogyan jelenhet meg az összes, Homérosz által felsorakoztatott ábrázolt dolog a pajzs felszínén. Becker említi Jean Boivin 1715-ös esetét, aki valószínűsíti ugyan annak lehetetlenségét, hogy a leírt vizuális elemek, figurák mindegyike rendelkezett volna valós, tárgyi megfelelővel, de végkövetkeztetésében mégis azzal az állítással oldja fel az ekphrasztikus kép és az ekphraszisz képe közti paradoxont, hogy a pajzsos levő ábrázolások minden bizonnyal koncentrikus körökben voltak elhelyezve²². A leírás részletgazdagsága tehát Boivin szerint nem Homérosz képzeletének vagy a textus szerveződésének, hanem a pajzs megmunkáltságának köszönhető. Boivin Akhilleusz pajzsához való hozzáállásáról Lessing is megemlékezik: „a fő ellenvetés megvizsgálása céljából, hogy tudniillik Homérosz annyi figurával népesíti be, amennyi nem is fér el egy pajzsos, Boivin azt is megtette, hogy a megkívánt méretek megjelölésével lerajzoltatta a pajzsot. A különböző koncentrikus körökre vonatkozó ötlete nagyon szellemes, noha erre a költő szavai legcsekélyebb indítékot sem adnak, és más egyéb nyomát sem lehet találni, hogy a régieknek ily módon beosztott pajzsok lettek volna”²³.²⁴ Az Akhilleusz pajzsának szemléletes és eleven leírásával szembesülő kritikusok némelyike tehát a textust nem irodalmi tényként, hanem dokumentumként kezeli: Homéroszt így szemrehányások érik leírásának „tökéletlenségeért”²⁵. Ezt az értelmezési irányt Becker alapján a „homéroszi hibákra” koncentráló megközelítésként könyvelhetjük el, az irodalomtörténeti tradíció szerint vak poéta tévedéseinek feltárására való törekvés pedig az alábbiakhoz hasonló megnyilatkozásokat eredményezhet: „a kép [picture] eléggé zavaros [confused]”²⁶; „beszámolója részleteinek kisebb zavarosságai [confusions] egy kétdimenziós kép [picture]

²² Becker, i. m. 101.

²³ Lessing, i. m. 78.

²⁴ A 'létezhetett-e ilyen pajzs vagy nem?' vitájához Lessing is fűz egy Homérosz és Plinius alapján felállított hipotézist: „mivel maga Homérosz *szakosz pantosze dedaidalmenon*, azaz minden oldalán művészien kidolgozott pajzsok nevezi, helynyerés céljából én inkább a homorú felületet is segítségül vettem volna; mert hiszen ismeretes, hogy a régi művészek ezt sem hagyták üresen [...]” (Lessing, i. m. 78.). Boivin-nel vitatkozva Lessing felrója, hogy az a vizuális ábrázolások számát is indokolatlanul felszaporította, miközben „Homérosz egész pajzsán egyáltalában nincs több tíz különböző festmény” (Lessing, i. m. 80.). Noha Lessing az *Akhilleusz pajzsát* a narrativizáltság érve mellett éppen azért értékeli fel Vergilius pajzsleírásával szemben, mert az nem a „látható” összes részletének pusztá felsorolását nyújtja, hanem azt is, „ami a láthatóból következik” (uo.), vagyis a költői képzelet működésének modelljeként értékelhető, a leírt tárggyal kapcsolatban nem marad meg az imagináció elvénél, s a különböző jeleneteket konkrét vizuális formákba fordíthatónak véli. Az előbb idézett kvantitatív kijelentés mellett lásd még a következő megállapítást: „azokat a képeket, amelyeket [...] egyetlen festménnyel lehet összekapcsolni, nem szükséges fölöslegesen szétválasztanunk” (Lessing, i. m. 82., Lessing kiemelése); illetve Pope-ra vonatkozó kritikáját, aki kimutatta, hogy a pajzs egyes képei a legszigorúbb perspektivikus technikával készültek (Lessing, i. m. 81-82.). A görög festészet perspektivikus jellegének vitájához lásd Panofsky kitűnő tanulmányát: Erwin Panofsky, *A perspektíva mint „szimbolikus forma”* Tellér Gyula ford. In uo., *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984., 170-249.

²⁵ Malcolm M. Willcock, *The Iliad of Homer*. Books xiii-xxiv., Ed. With an Introduction and Commentary by Malcolm M. Willcock, MacMillan Education, Basingstoke & London, 1984. 270.

²⁶ Willcock, i. m. 271.



félreértéséből fakadhatnak”²⁷. A homéroszi leírás „zavarosságának” képzetétől, azaz attól, hogy az egy tárgyi referenciájára pontatlanul építkező textus, azonban olykor még azon olvasói sem szabadulnak meg teljesen, akik eleve a hipotézis felől közelítik meg, hogy Akhilleusz pajzsa csak az Iliász egyik textuális kellékeként bír léttel, s rajta kívül nem létezik. Így a „mező felé bögve siető” tehének valamint a bikára támadó oroszlánok²⁸ sorait kommentáló Heffernan szerint „a költő elfeledkezni látszik arról, hogy grafikus művészetet reprezentál; az oroszlánok és a szarvasmarhák hátborzongató történetének elbeszélésében egyetlen utalást sem tesz a fémre”²⁹. Úgy tűnik, Akhilleusz pajzsának mítoszától nem könnyű megszabadulni: interpretációi vagy a dolog, a 'valós' tárgy teljességének rekonstrukcióját vagy pedig az ekphraszisz fogalmának, illetve az ekphrasztikus irodalom körvonalazhatóságának homályosságát vonzzák magukhoz.

Mitchell tanulmányának későbbi, az Akhilleusz pajzsával foglalkozó részében nyíltan jelzi az ekphraszisz nagy narratíváival szembeni fenntartásait: rámutat arra, hogy Akhilleusz pajzsa nem műalkotás, hanem harcászati, azaz használati eszköz, ilyen értelemben pedig egyáltalán nem felel meg a kortárs diskurzusok definíciójának, amely az ekphrasziszt leginkább a vizuális műtárgyak verbális rekreációjaként tartja számon. Mitchell utal az eltérésre, amellyel már Heffernan-nál is találkozhattunk, azaz, hogy az ekphraszisz az Iliászban egy beékelt szövegrész: ő azonban nem a tradíció érvével oldja fel ezt a problémát, nyitva hagyja kontinuitás és törés kérdését.³⁰

Mitchell finom kritikája sejteti a következő, első látásra bárdolatlanak vagy naivnak tűnő kérdésemet: miért kezeljük magától értetődő tényként, hogy az Akhilleusz pajzsa az első ekphraszisz? Pontosabban: miért kezeljük úgy ezt a szövegrészt, mint ami nemcsak a kortárs ekphraszisz-definíciók által fémjelzett korpuszhoz tartozik, de egyenesen ezek szülője?

Az Iliász ezen részlete kitüntetett figyelmet érdemelt az utóbbi néhány évtizedben, az interpretációk mennyiségét tekintve már-már olvasottabb³¹, mint az eposz maga, ám az ekphrasztikus kutatásokban mégis elenyészően ritkán szembesülhetünk a fenti kérdés érintésével. Mivel a szakirodalom, amennyiben az Akhilleusz pajzsát interpretálja, legalább egy mondatnyi kommentár erejéig megemlíti az ekphraszisz első elméleti felismeréseiként számon tartott antik retorikai tradíciót, úgy tűnik, az Akhilleusz pajzsának ekphraszisként

²⁷ Mark W. Edwards, *The Iliad. A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. 207.

²⁸ Homérosz, *Iliász*. Odüsszeia. Homéroszi költemények, Devecseri Gábor ford., Magyar Helikon, Budapest, 1960. 334.

²⁹ Heffernan, i. m. 20., Kiem.: M. O.

³⁰ A kérdés eldöntetlenségét azzal magyarázhatjuk, hogy Mitchell nem az ekphraszisz műfaji státusának kérdésével, hanem az ekphraszisz által is színre vitt, szó és kép közötti ideológiai relációkkal foglalkozik.

³¹ Itt jegyzek meg egy érdekes adalékot az *Akhilleusz pajzsának* az eposztól 'elkülönített' tárgyalásmódjához: „a középiskolákban régebben a leírás művészetét Akhilleusz pajzsán tanították, s méltán, mert azóta is a mozgalmasság a leírás alapelve, melyet a nagy írók követnek” (Adamik Tamás – A. Jászó Anna – Aczél Petra: *Retorika*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004. 548., Kiem.: M. O.). Az idézet példaszerűen mutatja, mennyire nem automatikusan kapcsolódik a textushoz az ekphraszisz terminusa, ahogyan azt is, a mintapélda-elv hogyan befolyásolhatja a leírás definícióját.

való elfogadása a Homérosz-kommentárok és más antik források, elsősorban a retorikai kézikönyvek megítélésének átvételén alapul. Kérdésemre tehát a kézenfekvő válasz az volna, hogy az Akhilleusz pajzsa azért ekphraszisz, mert már az antik korban is akként nevezték meg.

Ruth Webb³² felhívja azonban a figyelmet arra, hogy az antik Homérosz-kommentárok, a különböző kiadások széljegyzetei az Íliásznak ennél jóval több szöveghelyét is ekphrasziszként nevezik meg, jól érzékeltetik tehát azt a sokféleséget, amit ezzel a praxissal összekapcsoltak. A Tizenötödik ének alábbi két sorát például jelenleg inkább a perszonifikáció, illetve a metafora, mintsem az ekphraszisz iskolapéldájaként említenénk:

„[Apollón] Ída hegyormairól mint ölyv siklott le azonnal,
fürgé galambgyilkos, sebesebb valamennyi madárnál [...]”³³

A kommentárok a Patroklosz halotti máglyája mellett kimerültségében elalvó Akhilleusz elbeszélő epizódját is ekphrasziszként említik:

„Péleidész meg a máglyától messzebbre vonultan
fáradtan nyúlt el, ráugrott mézízű álom”³⁴

Az említett szövegrészek egyáltalán nem azt példázzák, amire az antik ekphraszisz-fogalom kapcsán szokott utalni az, aki a terminus ókori és jelenkori közti értéke közti különbségre tekintettel van, mégpedig, hogy az ekphraszisz akkoriban bármilyen tárgy leírására vonatkozhatott. Ezekben a példákban az ekphraszisz nem a ma ismert leírás szinonimája, mai felfogásunk szerint hol egy trópus, hol pedig egy narratív elem alakját ölti. A szinkrón kontextus ugyanakkor némi magyarázattal szolgálhat arra nézvést, miért tekinthették Homérosz olvasói a fenti példákat ekphraszisznak. Az alábbiakban bemutatandó, a progümnaszmatákban jelentkező ekphraszisz-felfogások ugyanis utalnak annak az *enargeia*-val³⁵ való összefonódottságára is.

³² Ruth Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre In Word & Image* 1999/15. 7-18. 11.

³³ Homérosz, i. m. 261.

³⁴ Homérosz, i. m. 399.

³⁵ Boehm megadja az *enargeia* kifejezés teljes jelentésmezijét: „érthetőség, világosság, evidencia, eleven ábrázolás, úgy, hogy valami testi mivoltában a szemünk előtt álljon. A hozzá tartozó melléknevek: nyilvánvaló, szembeötlő, testet öltött, valamint: tiszta, fényes, ragyogó” (Gottfried Boehm, A képleírás Rózsahegy Edit ford. In Thomka Beáta szerk. Narratívák I. Képelemzés, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 19-37. 31.). A retorikai tradícióban az *enargeia* a meggyőzéssel és a megindítással, azaz az affektív válasz kiváltásával fonódott össze. A szemléletes megjelenítéshez a jól megválasztott 'képes beszéd', azaz a trópusok és figurák helyes használata, illetve a jól tagolt narráció szükségeltetett. Nem elhanyagolható az sem, hogy a trópusok és figurák a klasszikus retorikai elméletekben az *amplificatio* vagy bővítés eljárásaként is szolgálhattak, azaz elbeszélések vagy részletező felsorolások olyan 'díszítő' elemeiként funkcionálhattak,



A görög forrásokat elektronikus formában feldolgozó adattáron, az Ibycus rendszeren futtatott keresés eredményeképpen Becker közli, hogy az ekphraszisz kifejezés az i. sz. III-IV. század előtt alig bukkan fel.³⁶ Az ekphrasziszra vonatkozó első részletesebb értekezések az i. sz. I-V. századból maradtak fenn, az Ailiosz Theón, tarszoszi Hermogenész, antióchiai Aphthoniosz³⁷ és műrai Nikolaosz tollából származó retorikai kézikönyvekben, amelyek a szónoklat helyes szerkesztése alapvető készségeinek elsajátítását célozták.

Ailiosz Theón *progümnaszmatájában* (i. sz. I. század) az ekphraszisz a tíz retorikai gyakorlat³⁸ között szerepel, meghatározása szerint az ekphraszisz „olyan beszéd, ami körülvezeti (*periégematikosz*)³⁹ a hallgatót, és elevenen (*enargós*) állítja szeme elé a dolgot”⁴⁰. Theón felsorolja az ekphrasztikus beszéd tárgyait: személyek (*proszopa*), helyek (*topoi*), idők vagy korszakok (*kronoi*) és események (*pragmata*). A *pragmata*-t nemcsak 'eseményekként' vagy 'cselekvéseként', hanem 'tárgyakként' is szokás fordítani, Theón idézett példáinak mindegyike azonban csatajelenetekre vonatkozik, méghozzá úgy, hogy nemcsak a harc, hanem előzményeinek és utóhatásainak elbeszélése is hozzásorolódik, e kontextusban a szó tehát inkább az 'eseménynek' vagy 'cselekvésnek' felel meg.⁴¹ A többi retorikai kézikönyv apróbb módosításokkal mind átveszi a theóni definíciót⁴², az említett négy 'téma' is változatlanul szerepel, noha a lista az egyes szerzők szerint bővül: Aphthoniosz a növényeket és állatokat, Nikolaosz pedig az ünnepeket adja hozzá.

amelyek révén a hallgató 'elevenebb' képet alkothatott az elbeszélt dolgokról, eseményekről. Quintilianus szerint az *enargeia* akkor működik megfelelően, ha megteremt az érzetet, „mintha ott lennének maguk a dolgok (vagy folyamatok) között” (idézi Boehm uo.). A szónoki beszéd tehát akkor sikeres, ha azt az impressziót eredményezi a hallgatóban, hogy maga is jelen van az elbeszélt eseményekben vagy a leírt dolgok előtt. A „dolgok” vagy „folyamatok” közvetlen megtapasztalásának hasonló effektusához az ekphrasziszban lásd a *progümnaszmaták* ismertetését.

³⁶ Becker, i. m. 2.

³⁷ Röviden utalok csak arra, hogy e három kézikönyv nagyon népszerű volt a középkor és a reneszánsz idején, lásd Webb, i. m. 10.

³⁸ A tíz gyakorlat: fabula, elbeszélés, anekdota, közhely, dicséret és szidalmazás, hasonlat, mitológikus vagy történelmi személyről való beszéd, ekphraszisz, argumentáció és törvényszéki beszéd (Becker, i. m. 24.).

³⁹ Becker e szót „leírónak” fordítja. Jelzi ugyanakkor, hogy e szóval azt a beszédmódot jelölték, amely közönségének bemutatott valamit, azaz „körülvezette” (Becker, i. m. 25.) hallgatóit valami körül, vagyis: részletekbe menően beszámolt valamiről.

⁴⁰ Idézi Becker, i. m. 24. és Webb, i. m. 11. Az idézet eredetije: „λόγος περιηγηματικός, ἐναργὼς ὅπῃ ὄντων ἄγων τὸ δηλοῦμενον” (Spengel alapján idézi Becker uo.).

⁴¹ 'Témái' szerint tehát az ekphrasziszt itt semmi sem választja el a leírástól; olyan gyűjtőfogalomnak látszik, amely magába foglalja a topográfiát, kronográfiát, prozopográfiát és a pragmatográfiát is. Nem véletlen, hogy a kifejezés latin megfelelői közül (*evidentia*, *illustratio*, *demonstratio*) a *descriptio* lett a legáltalánosabban használatos. Feltűnő azonban, hogy az ekphraszisz itt prezentált fogalmában a cselekvések, cselekmények elmondása is szerepet kap: elbeszélés és ekphraszisz Theónnál nem válik szét egymástól. A görög szó latin fordítása már jelez egy jelentéseltolódást, a leírás/ismertetés és elbeszélés közt felállított határt, bizonyos értelemben az ekphraszisz első jelentésszűkítését. Elbeszélés és ekphraszisz fogalmainak a görög *progümnaszmatákban* prezentált differenciálásához lásd az alábbiakban Nikolaosz szemléletének tárgyalását.

⁴² A definíciók eredeti nyelven és angol fordításaikkal megtalálhatók Beckernél: i. m. 24-31.

Az ekphraszisz modern definícióitól való eltérés jól látható: a vizuális reprezentációk vagy képzőművészeti tárgyak egyáltalán nem, vagy pedig csak mellékesen megemlítve jelennek meg. Webb szerint a „szobrok vagy festmények leírása” Nikolaosznál jelenik meg először, de itt sem az ekphraszisz fő tárgyai között említődik.⁴³ Míg jelenkori értésünkben a kifejezés meghatározásaiban kiemelt szerepet játszik a referencia vagy a tárgy, amire az illető szöveg vonatkozik (vizuális reprezentáció, illetve műtárgy), addig az antik retorikai kézikönyvek ennek nem tulajdonítottak elsődleges fontosságot. Theón definíciója olyan beszédmódként határozza meg az ekphraszisz, amely a hallgatónak a közvetlen, érzéki tapasztalat lehetőségét nyújtja: a beszéd milyensége, hogyanja és a közönségben kiváltott reakció fontosabb, mint a dolog, amire a beszéd vonatkozik. Az effektus megteremtése érdekében Theón két kritériumot, a világosságot (*szaphêneia*) és a szemléletességet vagy elevenséget (*enargeia*) szab meg. Az ekphraszisz sajátosságát itt a megjelenítésre vonatkozó intenció és a hallgatóra tett emocionális hatás alkotja: a hallgatónak az elbeszél/leírt dolgok szemtanújának kell lennie; a beszéd nemcsak hogy nem elsődlegesen vizuális objektumokra, hanem gyakorlatilag bármire vonatkozhat. Az ekphraszisznak nem az a jellegzetessége, hogy egy bizonyos típusú dolgot közvetít, hanem a közvetítés milyensége.

Ókori és újkori ekphraszisz-értékek eltéréseinek vonatkozásában a legkésőbbi (i. sz. V. század) szerző, műrai Nikolaosz felvetései a legérdekesebbek, aki az ekphraszisz és a *diegészisz* különbségeiről is értekezik: a *diegészisz* nála az események tömör, egyszerű elbeszélése⁴⁴, míg az ekphraszisz teljes részletességgel számol be a történekről. A *diegészisz* és az ekphraszisz közti különbség Nikolaosz szerint a szemléletességben, az *enargeia*-ban áll. Az ekphraszisz itt tehát - mai értésünkhöz igazítva - nem 'eleven, szemléletes leírás', hanem 'eleven, szemléletes elbeszélés': a fogalom modern koncepciójához viszonyított különbség nem is lehetne nyilvánvalóbb. Nikolaosz követelményei (elevenség, szemléletesség, világosság, részletezés) ugyanakkor az ekphraszisz etimológiai értéseihez is remek adalékkal szolgálnak. Az „ek” ('ki') és „phrazein” ('szól, mond') összetételéből keletkezett ekphraszisz a *Világirodalmi Lexikon* „kimondásként” adja meg, de az ekphraszitikus szakirodalomban bevett szokás „kiszólásként” is fordítani.⁴⁵ Nikolaosz figyelembe vételével a „kimondás” változatot illene választanunk, hiszen amennyiben az ekphraszisz specialitása a dolog teljességre törekvő megragadása, ahol minden részletnek szerepe van, akkor Webb-bel egyet kell értenünk abban, hogy „az *ek*” az *ekphrasziszban* a teljességet, az

⁴³ Webb, i. m. 11.

⁴⁴ A *narratio* (*diegészisz*) antik „csupaszságához”, azaz rövid, kitérők nélküli formájához lásd Roland Barthes, A régi retorika. (Emlékeztető), Szigeti Csaba ford. In Thomka Beáta szerk. Az irodalom elméletei III., Pécs, Jelenkor, 1997., 69-178., különösen: 153-154.

⁴⁵ *Világirodalmi Lexikon*, II. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982. 1022. Az etimológia némely kritikai szövegben argumentumként funkcionál. „Kiszólásként” fordítja például Jean Hagstrum, és ezzel összefüggésben állítja azt, hogy az ekphraszisz esetében a műtárgy mindig 'megszólal' (Hagstrum, i. m. 18.). Philippe Hamon az „ek” igekötőt az ekphrasziszoknak a nagyobb textuális struktúrákon belüli szerepével kapcsolja össze: szerinte az efféle műtárgy-leírások az elkülönülő részlet formáját öltik ('kiszólnak' a szövegből), s ekként elkülönülnek narratív keretüktől (Philippe Hamon, La description littéraire: de l'antiquité à Roland Barthes, Éditions de Seuil, Paris, 1991. 8.).



alaposságot jelöli. Ekphrasziszt fogalmazni így annyit tesz, mint teljesen/kimerítően (*ek*) elmondani (*phraszo*) valamit⁴⁶. Az ekphraszisz Nikolaosz elgondolásában nem a megállított elbeszélés, vagy a narrációban bekövetkező deskriptív 'szünet', illetve a késleltető momentum funkciójával bír, ellenkezőleg, éppen hogy olyan intenzifikált elbeszélés, ami a kimerítő részletezés sikerültsége által közvetlen hatást tesz a hallgatóságra.

Az ekphraszisz, ami a görög retorikai kézikönyvekben még könnyedén 'jeleníthetett meg' eseményeket, cselekményeket, azaz klasszikus lessingi elgondolásuk szerint: temporalitást, mára – legalábbis irodalomkritikai kontextusában - olyan szövegkorpusz leíró kategóriájává alakult át, ami elsősorban statikus tárgyak 'reprezentációját' viszi végbe, s időbelisége nem referenciájához, hanem a verbális megfogalmazáshoz kapcsolódik. Az időbeliség 'eltüntetése' az ekphraszisz tárgyköréből, és a gazdag antik 'tematika' leszűkítése a – például Lessing szerint - csupán szpaciális létmóddal bíró vizuális reprezentációkra, feltevésem szerint azzal a narratológiai koncepcióval áll összefüggésben, amely a beszéd tárgya vagy a leírt tárgy ontológiai státusa alapján választ el elbeszélést és általában értett leírást. Mieke Bal-nak a strukturalizmus előtti elbeszéléseleméletet röviden összefoglaló passzusa remekül foglalja össze ezt az elvet: „A tettek és események az elbeszélő, míg a dolgok, helyszínek és szereplők (irodalmi alakok) a leíró szöveghez tartoztak. A tárgy létmódja alapján hasonló megkülönböztetést tettek: a leíró szöveg tárgyai térben léteznek, míg az elbeszélő időben”⁴⁷.

Webb felvetései alapján az ekphrasziszra vonatkozó görög forrásokkal való kritikai bánásmódnak három formáját különíthetjük el: 1. egyáltalán nem veszik figyelembe a terminus antik jelentését (például Hagstrum); 2. összemossák annak antik leírását a kortárs koncepcióval (például Dubois, Tar); 3. azt állítják, hogy a fogalom használati köre már az antikvitásban leszűkült a műalkotások leírására. Ez utóbbi filológiai ténykedéshez Scott példáját említhetjük meg, aki kijelenti, hogy „az ekphraszisz kritikai vagy tudományos eredetét a retorika képezi, noha legkorábbi példái az epikus irodalomból származnak”⁴⁸. A *progümnaszmaták* ekphraszisz-értését összefoglalva Scott a cselekvéseket, eseményeket elhagyva, „helyek, személyek, vagy tárgyak” leírását említi, majd közli, hogy az i. sz. I-IV. században „az ekphraszisz jelentése leszűkül és a műalkotások iránt elkötelezett, specializálódott műfajjává [*specialized genre*] válik”⁴⁹. Láthattuk, hogy a Scott által említett korszak retorikai írásaiban nem ez a felfogás jelentkezik: a jelentésmódosulás felmutatásának, továbbá a retorikai gyakorlat műfajként való elkönyvelésének filológiai pontatlansága félrevezető. Scott Webb-bel és Becker-rel ellentétben nem olvassa meg a hivatkozott forrásokat, tömör megfigyelését pedig a 'műfaj' rendszerező igényű megértéséhez köthetjük. Amennyiben Scott abban érdekelt, hogy a klasszikus és a romantikus ekphraszisz korszakainak történeti tanulmányozása által körvonalazza a 'műforma' poétikai és ideológiai sajátosságait, s amennyiben a kutatásba bevont szövegek halmazát azok rokon

⁴⁶ Webb, i. m. 13.

⁴⁷ Mieke Bal, A leírás mint narráció, Huszanagics Melinda ford. In Thomka Beáta szerk. *Narratívák 2. Történet és fikció*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998., 135-173. 137.

⁴⁸ Scott, i. m. 1.

⁴⁹ Scott, uo. Kiem.: M. O.

sajátosságainak felismerése indokolja, annyiban a műfaj-elvű megközelítésnek érdekében áll – az antik gyakorlathoz képest – szűkíteni a kánont. Az alapító aktusok (*Akhilleusz pajzsa*, *progümnaszmaták*) Scott-i rögzítése lehetővé teszi, hogy az összeállított ekphrasztikus szövegkorpuszt Homérosztól Keats-ig egységes paradigmaként kezelje. A fokozatos kialakulás és fejlődés tézise a formai változatok mögötti szubsztanciális azonosságot tételez. Scott különböző történeti paradigmákra osztja ugyan, de egységes műfajnak tekinti az ekphraszist, fenti csúsztatása pedig lehetőséget ad az olyan kérdések elkerülésére, mint: 'hogyan jelölhetőek ki a műfaj határai?'; 'hogyan kezelhető az *Akhilleusz pajzsa* az eposztól elkülönülő, önállósuló, műfajalapító textusként?'

E hosszabb kitérő után visszakanyarodva a korábban felvetett kérdéshez és a magától értetődő válaszhoz, miszerint az *Akhilleusz pajzsa* azért minősülhet az ekphraszisz prototípusának, mert már antik kommentátorai is ekként nevezték meg, a görög források ismeretében láthatjuk, hogy a felelet pontosításra szorul. Tény, hogy e szövegrészt már akkor is ekphraszisznak tartották, de tény az is, hogy ennél sokkal több mindent definiáltak ekphrasziszként: az *Akhilleusz pajzsának* kiemelése ezek közül nem annyira az antik, mint inkább az újkori ekphraszisz-értéstől látszik függeni. E vonatkozásban különösen figyelemre méltó, hogy Lessing, akit az *Akhilleusz pajzsának* értelmezéseiben az egyik leghivatkozottabb és leginkább megolvasott szerzőként tarthatunk számon, egyszer sem használja az 'ekphraszisz' kifejezést, sőt, az 'elbeszélés versus leírás' binaritásával összefüggésben a leírásról is leválasztani látszik azt.⁵⁰ Lessing szó-nem-használata legalább annyira ékesen beszél arról, hogy az ekphraszisz terminus úzusa nem volt mindig annyira eleven, mint napjainkban, mint amennyire jelzi azt is, hogy ez a teoretikus, leíró címke nem – vagy legalábbis nem mindig – fonódott olyan szorosan össze az *Akhilleusz pajzsával*, mint ahogyan az ekphraszisz mai szakirodalmából kitetszik. *Akhilleusz pajzsának* túldeterminált jelenléte ezekben a kritikai munkákban az autoritás elvével kapcsolható össze: a textus ekphrasziszként való megnevezése az ekphraszisz

⁵⁰ Lessing 'hallgatását' Mitchell annak „ekphrasztikus rémületével”, a 'testvérművészetek' koncepciójának elutasításával indokolja. Lessing interpretációjában az *Akhilleusz pajzsának* kivételes megjelenítő ereje nem a dolgok pusztá leírása, hanem a dolgok készítésének cselekményébe ágyazottsága révén teremődik meg. Mitchell szerint Lessing tagadja, hogy a homéroszi szöveg ekphraszisz volna: „Lessing a pajzsot nem az ekphraszisz ósálakjaként, hanem ennek alternatívájaként kezeli. Szerinte a homéroszi leírás különlegessége, hogy ez egyáltalán nem deskriptív «megálló cselekmény», hanem éppenséggel a narratíva folytatása” (Mitchell, i. m. 29.). Amennyiben a leíráshoz a statikusság és a festőiség fogalmai kapcsolódnak, s amennyiben Lessing a leírások elszaporodását a költészetben pejoratív „leíró kórnak” (Lessing, i. m. 9.) tartja, mely 'betegséget' a vizuális és verbális művészetek határainak szigorú tiszteletben tartásával vél gyógyítandónak, annyiban az „időbeli művészet” sajátosságaként karakterizált cselekményességet, temporális folytonosságot kell kiemelnie, ezáltal pedig az *Akhilleusz pajzsát* nem deskripcióként, hanem narratívaként helyezi el. A Mitchell-t szemlélő Szőnyi megjegyzése felhívja a figyelmet arra, hogy a műfaji vagy szövegfeletti kategóriák hogyan befolyásolhatják megértésünket: „[Lessing] burkoltan mintegy tagadta, hogy itt egyáltalán ekphrázistról lenne szó, s egyúttal elkerülte, hogy Homérosz a költészetben – legalábbis Lessing és a klasszicisták szerint – problematikus, műfajt keverő leírás hibájába essék” (Szőnyi György Endre, *Pictura & Scriptura*. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei, Ikonológia és Műértelmezés sorozat 10. kötet, JATEPress, Szeged, 2004. 189.)



antik eredetét igazolja; egy 'új műfaj' nagy elsőjéül vagy meghatározó modelljéül keresve se lehetne jobb példát találni.

Nem vitatom, hogy a homéroszi szöveg ne határozta volna meg a rákövetkező, ekphrasztikusként értékelhető szöveghagyományt, ahogyan azt sem, hogy ne minősülne ekphraszisznak: jelen szövegben való felbukkanása elsősorban annak exemplifikálására szolgált, hogy az ekphraszissal kapcsolatban már 'megalapozóinak' megközelítéseiben problémákba, a következetesség hiányába ütközhetünk. A görög mintadarabnak és első teoretikus felismeréseinek terhére valamilyen mértékben mindegyik stúdium magára veszi, de elenyésző esetben veszik figyelembe a fent vázolt eltéréseket, valamint az ebből fakadó ellentmondásokat terminus és a neki megfeleltetett korpusz között: többnyire inkább a Homérosz-ekphraszisz olvasataival foglalkoznak/vitatkoznak, mintsem annak a 'műfajban' betöltött, pontosabban: kialakított státusára kérdeznak rá. A fenti megjegyzések figyelembe vételével, amennyiben az ekphraszisz független műfajként való mibenléte a tét, talán tanácsosabb volna jobban hangsúlyozni a retorikai kézikönyvek szerepét: mivel ezek külön praxisként szerepeltették ezt a formát és szorgalmazták használatát, jelentős mértékben elősegíthették az ekphrasziszok önálló szöveggé váló létrejöttét.